sig ved politisk medløberi til hvilken som helst side, holdt af en i øvrigt fortræffelig Marcel Dalio og underbygget med en patos, som om gamlingen var Shangri La's præsident. Man får virkelig det indtryk at filmen bakker denne grænseløst kyniske filosofi op, men det kan dog næppe være tilfældet, og så burde afstanden fremgå.

Det er filmens svaghed, at den i denne og andre scener ikke orienterer sig klart i forhold til sit stærke stof. Der vrænges med god ret ad tåbelige dispositioner, der tages med god ret afstand fra kynisme og hensynsløshed, og der antydes muligheden af andre og bedre måder at indrette tilværelsen på – men filmen kommer ikke for alvor ud af den busk som dens selvvalgte, eminent opbyggede form og stil udgør.

Poul Einer Hansen

■ **PUNKT 22**

Catch-22. USA 1970. Dist: Paramount. **P-selskab:** Paramount/Filmways, Inc. **P:** John Calley, Martin Ransohoff. **As-P:** Clive Reed. **P-ledere:** Jack Corrick, Joe L. Cramer, Baccio Bandini (Rom-sekvenser). **Instr:** Mike Nichols. **Instr-ass:** Edward A. Teets, Nartin Cohan, Ron Crow. **2nd unit instr:** Andrew Marton, John Jordan, Alan McCabe. **Dialog-instr:** Geoffrey Horne. **Flyveleder:** Frank Tallman. **Manus:** Buck Henry. **Efter:** roman af Joseph Heller. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/Ass: Peter Ewens, Olive Rivers. **2nd unit foto:** Harold Wellman. **2nd unit kamera:** John C. Stevens. **Lys:** Carl Gilbert (sup). **Luftfoto:** Nelson Tyler. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Sam O'Steen/Ass: Stu Linder. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Ark:** Harold Michelson. **Konstruktion:** Bill Parks. **Dekor:** Ray Moyer. **Rekvis:** Robert Schultz. **Kost:** Ernest Adler (sup), Lambert Marks. **Musikbånd:** John Hammell (sup), June Edgerton. **Tone:** Lawrence O. Jost, Elden Ruberg. **Lyd-E:** Howard Beals (sup), Harold Wooley. **Sp-E:** Lee Vasque. **Makeup:** Del Armstrong. **Frisurer:** Ernest Adler (sup), Marlene Kolstad. **Råd:** Major Alexander Gerry. **Stills:** Jack Gereghty. **Rollebesætter:** Alan Shayne. **Medv:** Alan Arkin (Yossarian), Martin Balsam (Oberst Cathcart), Richard Benjamin (Major Danby), »Art« Arthur Garfunkel (Nately), Jack Gilford (Doc Daneka), Buck Henry (Oberst Korn), Bob Newhart (Major Major), Anthony Perkins (Feltpræsten Tappman), Paula Prentiss (Sygeplejersken Duckett), Martin Sheen (Dobbs), Jon Voight (Milo Minderbinder), Orson Welles (General Dreedle), Bob Balaban (Orr), Susanne Benton (General Dreedles pige), Peter Bonerz (McWatt), Norman Fell (Sergent Towser), Charles Grodin (Aarfy Aardwark), Austin Pendleton (Moodus), Gina Rovere (Natelys luder), Olimpia Carlisli (Luciana), Marcel Dalio (Den gamle mand), Evy Maltagliati (Gammel kvinde), Liam Dunn (Faderen), Elizabeth Wilson (Moderen), Richard Libertini (Broderen), Jon Korkes (Snowden), Seth Allen (Hungry Joe). * **Længde:** 122 min., 3100 m. **Censur:** Gul. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 13.8.71.

* Ved premieren i Dagmar blev filmen vist i en 114 minutter lang version (bl. a. manglede Yossarians ensomme vandretur gennem Rom), men efter protester kom de manglende 8 minutter med i filmen, der fra den 21. august blev vist i fuld længde. I et læserbrev i Information (19.8.71) forklarer Henning Carlsen forholdet således: »Da jeg så filmen første gang tidligt på foråret var min umiddelbare reaktion, at den trak flere steder og både oplevelsesmæssigt og tidsmæssigt var for lang. Dette meddelte jeg udlejningsselskabet Paramount og foreslog nogle klip, men fik besked om, at det var udelukket. Hermed slog jeg mig til tåls, men opfordrede udlejeren til at forhøre helt tilbage til producenten, om det dog ikke kunne lade sig gøre. Jeg var overbevist om, at det ville være en gevinst for filmen, men insisterede ikke. Den 3. juni så en lille kreds af journalister filmen i sin fulde længde. I slutningen af juni fik jeg svar fra Paramount, at jeg godt måtte klippe som foreslået, og så klippede jeg i overensstemmelse hermed.«

Indspilningen startet 13. januar 1969. Eksteriørscener er optaget i Mexico og Italien, mens interiørscenerne er filmet i Paramounts studier i Hollywood. Som filmprojekt begyndte »Punkt 22« i Columbias kontorer i 1962, idet man havde købt filmrettighederne for 150.000 dollars, men det lykkedes ikke at få lavet et acceptabelt manuskript ligesom det heller ikke lykkedes at finde frem til en instruktør. Richard Lester var en overgang på tale, ligesom Orson Welles igennem lang tid prøvede at sikre sig filmrettighederne. Til sidst solgte Columbia filmrettighederne til Martin Ransohoffs »Filmways, Inc.« og med Nichols som instruktør blev der lavet et første budget på 3½ million dollars, senere forhøjet til 5 millioner, så til 8 og til 11 millioner, hvorefter Filmways gik i kompagniskab med Paramount for at kunne finansiere filmen. Den endelige kostpris menes at være ca. 17 millioner dollars.

HAPPY ENDING

Hjemmegående husmor godt på vej til de fyrre, med en karrierestræbende ægtemand og en forældrekritisk teenagerdatter. Evigt bekymret mor og forstående husholderske. Faretruende højt pille- og især spiritusforbrug. Kunde i foryngende *body building*-institutter for kvinder. Vennekreds hovedsageligt bestående af ægtemandens klienter. Materiel situation: over middel. Sjælelig situation: desperat.

Richard Brooks' udgangspunkt er bevidst banalt. Fru Wilsons sovebyfrustrationer, hendes kedsomhed og begyndende alkoholisme, kan man læse om i hveranden weekend-avis. Hun anskues sædvanligvis som et produkt af »velfærdssamfundet«, men har eksisteret og vil eksistere, så længe kvindens plads retteligt anses for at være ved mandens side og i hjemmet hos børnene. Fru Wilson afbrød en collegeuddannelse for at gifte sig i romantisk rus. Rusen fordampede, en ensformig hverdag blev tilbage, et rutineægteskab formildet af alkohol og piller.

Det særlige ved fru Wilson er, at hun ikke kan få romantikken ud af blodet. Hun er fru Bovarys amerikanske søster, fra den tidlige ungdom farligt næret af Hollywoods romantiske drømmeverden. Og det er vel at mærke en filmromantik, der ikke blot forherliger den lidenskabelige kærlighed, men også – som i »Brudens far«, hvorfra en bryllupsscene citeres – den lykkelige familie. For i enhver *happy ending* ligger det underforstået, at de to levede lykkeligt til deres dages ende.

Det er denne falske eventyr-romantik, fru Wilson renses for på sin flugt fra hjem, barn og ægtemand – uden at hun derfor behøver gøre vold mod sin sandt romantiske natur. Da hun i filmens smukkeste scene helt alene ligger i strandkanten og lader sig gennembløde af bølgerne, oplever hun både en renselse og en genfødsel på passende romantisk vis. Veninden Flo har vist hende, at en kvinde kan eksistere tilfredsstillende som et frit væsen, med muligheder for såvel ægteskabelig som ekstra-ægteskabelige forbindelser. Og gigoloen Franco har lært hende, at romantik kan være en vare, som man ikke altid behøver tage alvorligt, et lille billigt kommercielt trick.

Med lige dele overlegen ironi og psykologisk træfsikkerhed har Richard Brooks filmet »The Happy Ending« som en traditionel farvelækker og poleret amerikansk komedie. Filmens billeder er et fremragende udtryk for fru Wilsons pseudoromantiske følsomhed, hendes isolation i alkoholens disede drømmeverden. I mesterfotografen Conrad Halls filterbeskyttede cinemascopebilleder og George Grenvilles diskret springende klipning idealiseres eller indtåges omverdenen i overensstemmelse med fru Wilsons egen forestillingsverden – nogle fabelagtig raffineret belyste barscener er et godt eksempel på denne ekspressionisme.

»The Happy Ending« er ikke uden fejl – en dramatisk noget usikkert disponeret tilbageblikssteknik, en lidt for ordrigt understregende dialog. Men man kan kun undre sig over, at ingen københavnske centrumbiografer turde binde an med den, og at den fik så kort en levetid på Bellevue. Har biografdirektørerne og det fåtallige publikum virkelig stirret sig så blinde på den lækre indpakning, at de ikke har opdaget i hvor høj grad denne »indpakning« udgør selve filmens indhold? Er vi i disse år, hvor politisk tendens er *in* og Hollywood mere *out* end nogensinde, ved at glemme, at en film skal ses med øjnene?

Morten Piil

■ **HAPPY ENDING**

The Happy Ending. USA 1969. Dist: United Artists. **P-selskab:** Pax Films, Inc. **P-leder:** Tom Shaw. **P-ass:** Gene Levy. **P/Instr/Manus:** Richard Brooks. **Foto:** Conrad Hall. **Lys:** Harry Sundby. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** George Grenville/Ass: Murray Jordan. **Rekvis:** Joe La Bella. **Kost:** Rita Riggs. **Komp/Dir:** Michel Legrand. **Sang:** »What Are You Doing the Rest of Your Life?« af Michel Legrand (musik), Alan & Marilyn Bergman (tekst); sunget af Michael Dees & Bill Eaton. **Tone:** Kay Rose, William Randall, Clem Portman, Harry Warren. **Musikbånd:** Else Blangsted. **Musikindspilning:** Kevin Cleary. **Sp-E:** Chuck Gaspar. **Makeup:** Fred Blau. **Frisurer:** Jan Van Uchelen, Sidney Guilaroff. **Medv:** Jean Simmons (Mary Wilson), John Forsythe (Fred Wilson), Shirley Jones (Flo), Lloyd Bridges (Sam), Teresa Wright (Mrs. Spencer), Dick Shawn (Harry Bricker), Nanette Fabray (Agnes), Robert Darin (Franco), Tina Louise (Helen Bricker), Kathy Fields (Marge Wilson), Karen Steele (Fraskilt), Gail Hensley (Betty), Eve Brent (Ethel), William O'Connell (Præst), Barry Cahill (Flot mand), Miriam Blake (Cindy). **Org. længde:** 116 min. → 112 min. **Længde:** 112 min., 3060 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Bellevue 13.9.70.

DEN RØDE CIRKEL

Et stykke inde i »Den røde cirkel« forekommer et replikskifte, der kaster lys over det meste af filmens problematik og som måske også siger noget om den misantropi, der tilsyneladende gennemtrænger Jean-Pierre Melvilles intelligente og perfektible instruktion. Den rutinerede politimand Mattei (fremragende og overraskende spillet af Bourvil), som alderen er begyndt at sætte sit præg på, er blevet narret af gangsteren Vogel (Gian Maria Volonté). Trods al mulig opmærksomhed og solide håndjern – men ikke solide nok! – undslipper denne under en togtransport mod Paris. Efter nogen tids forgæves eftersøgning går generalinspektøren ind i sagen og kalder Mattei til et møde.

Generalinspektøren konstaterer uden tvivl, at Vogel er skyldig. »Så mange mistænkte er gået gennem mine hænder, som viste sig at være uskyldige,« svarer Mattei. »Menneskene er skyldige,« fastslår hans overordnede og igen, da Mattei er på vej ud af døren: »Glem ikke – alle er skyldige.« Et ekko af dette får vi igen senere i en bemærkning efter arrestationen af et par skoleelever: »De fødes uskyldige, men det varer ikke.«

I logisk konsekvens af sine ord sender generalinspektøren bud efter Matteis generalieblad. For Mattei er ikke alene et mærkeligt navn for en korsikaner, men også en korsikaner med blondt hår og blå øjne! Efter endt læsning langt ud på natten lægger generalinspektøren Matteis papirer fra sig med en eftertænksom og fraværende mine og vi aner dunkelt, at heller ikke Mattei er pletfri, at virkelig alle mennesker i Melvilles klaustrofobiske, følelseskorrumperede verden på en eller anden måde er skyldige.

I hvert fald ender Mattei som en slags skyldig, hvad hans overordnede heller ikke glemmer at gøre ham opmærksom på, med filmens sidste ord: »M. Mattei, tous les hommes . . .« – resten af sætningen behøver han ikke udtale. Mattei får has på sine gangstere til sidst ved simpelt baghold, i overført betydning et forræderi baseret på et reelt, idet Corey (Alain Delon) stikkes af en hæler.

»Den røde cirkel«: en film om veje, der tilfældigt krydses.

Handlingen i »Den røde cirkel« er udspændt mellem forræderi og »forræderi«. Skematisk er den en reprise på et velkendt mønster i Melvilles film: Corey, der slipper ud efter fem års fængsel med en god fidus til et juvelkup, får en god medhjælper forærende, da hans og den flygtende Vogels veje tilfældigt krydses (beskrevet i indledningens parallelhandling). Filmen hylder den solidaritet, der opstår mellem dem og som fungerer som modsætning til det forræderi, Corey indledningsvis må gøre op med (et gammelt regnskab der også inkluderer hans tidligere elskerinde), og det forræderi, der afslutter deres aktion.

Alle har en klemme på alle, omkring juveltyvene Corey, Vogel og den forhenværende mesterskytte i politikorpset (Yves Montand), der nu er havnet på flasken og den gale side af loven, er alt løgnagtigt, intet til at stole på. Deres kammeratskab er det eneste stabile, det og så den ubrydelige solidaritet.

Melville understreger det så kraftigt, at der et sted bliver tale om et åbent stilbrud i filmen. Den forhenværende mesterskytte er dranker og Melville går helt over i det absurde for at beskrive det delirium, jobbet, solidariteten og den dermed forbundne forventning til hans professionalisme igen river ham ud af. Den ene nat lader Melville i et mareridt de små øgler, musene og edderkoppene, kravle omkring på ham, til han vågner badet i sved, den næste dag er han »back in business« og ikke en hånd ryster mere. Han er igen den inkarnerede professionalisme (støber selv sine kugler!), filmen også hylder, først smittet af miljøets fordærv, derpå reddet af kammeratskabet. Det er både fysisk og psykisk en urimelig udvikling, men kan selvfølgelig siges at være en ganske effektfuld forkortning af et forløb inden for filmens ramme. Man er vistnok tilbøjelig til at sluge postulatet råt, så længe filmen står på. Dér fungerer det.

I det hele taget er det en af filmens kvaliteter, at den *fungerer* så upåklageligt, så længe den varer. Det mytomane er mere neddæmpet end i »Samuraien«, selv om symbolerne – de amerikanske biler, cottoncoat'en, håndjernene, skyderne, billardet osv. osv. – er demonstrativt til stede. Den giver et meget skeletteret billede af det miljø, den bevæger sig i. Den er påfaldende tempereret, lidenskabsløs og uden synderligt menneskeligt engagement – hvilket ikke modsiger, hvad der tidligere er sagt: filmen hylder en abstrakt idé, ikke de mennesker, der repræsenterer den. Dens handling er betragtet med distance, som bevægelser set under et mikroskop: køligt dissekerende.

Dens konstruktion synes matematisk tilrettelagt, det enkelte billede er gennemkomponeret med sædvanlig fin sans for det brede format – eksempelvis de frapperende billeder af politijagten på Vogel, der sætter ind, et enormt opbud af sortklædt politi, der myldrer ud af deres vogne og spredes ud på én stor linje i det slørede, vinterprægede landskab.

Henri Decae har fotograferet hele filmen i dominerende grønlige og gråblå farver, der giver den et præg af noget metallisk koldt og akvarieagtigt. Dens personer bevæger sig i overensstemmelse hermed ofte i snævre, lukkede rum eller mellem blanke vægflader, der i det enkelte billede modsvarer filmens lukkede miljø.

Coreys og Vogels møde er tilfældighed, men også skæbne. Det er »det ubønhørlige møde på den aftalte dag«, som filmens motto nævner. Det lukkede miljø har sine spilleregler og det begrænsede antal valgmuligheder, der på forhånd gør disse menneskers forsøg på at styre deres egen skæbne til et futilt foretagende.

Ikke tilfældigt fastholder filmen i sin indledning længe billedet af de to mænd, Vogel og Mattei, sammenkædet med håndjern i tæt parløb til det ventende tog: vogter og fange, jæger og jaget. Egentlig uadskillelige, begge skyldige.

Øystein Hjort

■ **RØDE CIRKEL, DEN**

Le cercle rouge/I senza nome. Frankrig/Italien 1970. P-selskab: Les Films Corona (Paris)/Fono Roma (Rom). **P:** Robert Dorfman. **Instr/Manus:** Jean-Pierre Melville. **Efter:** eget synopsis. **Foto:** Henri Decaë. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Marie-Sophie Dubus. **Ark:** »Theo« Théobald Meurisse. **Dekor:** Pierre Charron. **Musik:** Eric de Marsan. **Tone:** Jean Neny, Jacques Carrère. **Instr-ass:** Bernard Stora. **Medv:** Alain Delon (Corey), André Bourvil (Kommissær Mattei), Gian Maria Volonte (Vogel), Yves Montand (Jansen), François Périer (Santi), Andre Ekyan (Rico), Ana Douking (Ricos elskerinde), Paul Crauchet, Paul Amiot, Pierre Collet, Yves Arcanel, René Berthier, Yvonne Chiffre, Jacques Galland, Jean Pierre Janic, Jacques Pignol, Robert Rende, Robert Marchetto, Jean Pierre Kosyer. **Længde:** 140 min., 3845 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Regina. **Prem:** Palads 23.8.71.

Indspilningen startet 26. januar 1970 med interiørscener optaget i Studios de Boulogne.

CALCUTTA

Louis Malles film »Calcutta« har en meget lang indledningssekvens, der markant adskiller sig fra resten af filmen ved at være uden kommentar. Til gengæld er den meget talende i sin kontrastering af to forskellige scener. Først ser man nogle mænd, der bader i floden; nogle vasker sig, andre beder, og efter bad og bøn indgnider de sig i olie. Roligt og rituelt virker det. Herefter klippes der hårdt til billeder fra Calcuttas gadeliv: den helt ufattelige trængsel af mennesker allevegne (virkningen – unødvendigt – forstærket ved brug af tele.)

Den stærke kontrast mellem menneskemasserne og mændene, der omhyggeligt plejer sig selv, er en præcis angivelse af den problematiske følelse, der først og stærkest griber den, der besøger Calcutta. Den består i, at ens forestillinger om menneskeværd skærpes, samtidig med at respekten for mennesker er umulig at opretholde i denne by, hvor et menneskeliv er noget af det mest værdiløse, der findes. Har man været der, har man dårligt kunnet undgå at opleve hvorledes ens – måske forudfattede – medfølelse og indignation blandes op med håbløshed og koldsind, ligefrem lede ved mennesker. Calcutta giver klaustrofobi, overalt går man skulder ved skulder, altid har man et fremmed menneskes ånde i nakken. Byen sætter den letkøbte menneskekærlighed på hårde prøver. Som indfaldsvinkel til en beskrivelse af en fremmeds møde med Calcutta er filmens første sekvens fremragende. Men man finder hurtigt ud af, at den blot er en tilfældig indgangsvignet, og ikke indebærer den styring af filmens forløb, man kunne have ønsket.

Malles sigte er ellers tydeligt nok. Han fortæller om den britiske udbytning af landet, viser den brutale nedslagtning af venstreorienterede demonstrationer, og klipper tendentiøst fra slumkvarter til golfbane. Men ind imellem disse scener, der viser en holdning til det skildrede, er der snesevis af scener, der nok er eksotiske og spændende – og pænt fotograferede – men som er anbragt uden nogensomhelst plan. Et par eksempler:

Kineserne er et talstærkt og socialt set problematisk befolkningselement i byen. Dette angiver kommentaren, men alt hvad man ser er et glimt fra den kinesiske nytårsfest, med brogede masker og spruttende fyrværkeri. Malerisk, men i den angivne sammenhæng helt ligegyldigt.

Helt grotesk virker det, når der imellem skildringer fra et bryllup og en studenterdemonstration er indklippet en ultra-kort scene med nogle mænd der sidder og spiller. »Cithar«, oplyser underteksten. Aha, så det spiller man altså på her.

En forståelse af Calcuttas – og Indiens – sociale problemer er umulig uden forståelse af landets religion. Det ved Malle også godt, men man sidder med en fornemmelse af, at han har filmet overhovedet alle de ceremonier og processioner, der er faldet i hans vej. Det er ikke dokumentarisme, slet ikke analyse, knap nok oplysning. Mest af alt ligner det de kulørte rejsefilm, jeg så i min barndoms påskeferier. Det ville også have været i orden, hvis det havde været Malles mening at lave sådan en film.

Det er hårde ord om en film, der er kaldt et »gribende menneskeligt dokument« – og som glimtvis også er det. Og måske er det ilde anbragt at anlægge en æstetisk målestok på en skildring af menneskelig nød. »Calcutta« rummer masser af træk, der kunne have gjort den til et vægtigt dokument, men det indtryk der sætter sig er, at Malle viljeløst har ladet sig distrahere af alt det, der er blot fremmedartet. Det er en dårlig film.

Henrik Jul Hansen

■ **CALCUTTA**

Calcutta. Frankrig 1968. Dist/P-selskab: Les Nouvelles Editions du Film. Instr/Manus/Kommentar/Speaker: Louis Malle. Foto: Etienne Becker. Klip: Suzanne Baron. Tone: Jean-Claude Laureux. Længde: 93 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem: Camera 4.10.71.

Filmen er optaget i Indien i månederne januar-april 1968. Ud af Louis Malles mange optagelser er der foruden biograf-filmen »Calcutta« lavet et par kortfilm – den 10 min. lange »Marionettes indiennes« (1969) og den 8 min. lange »Les danses du Rajasthan« (1969) samt syv TV-film, der i Danmark er vist under fællestitlen »Indiske skyggebilleder« (se denne).

UROLIGT HJERTE

Camus, Mendès-France og Indokinakrig. Charlie Parker, det første fjernsyn og Louison Bobet som etapevinder i Tour de France. Louis Malle har en præcis erindring om, hvordan livet formede sig i en fransk provinsby i 1954. Hvad der gjorde indtryk, hvordan tingene så ud, hvad man talte om. Han har med få og enkle midler genskabt billedet af dengang, og han kæler for det med forelsket omhu. Bilmodeller, påklædning og oplysninger om aktuelle begivenheder og personer fæstner tidsbilledet. Men ikke blot det. I sin skildring af et enkelt miljø, en velhavende lægefamilie, er det lykkedes Malle med stor sikkerhed at indfange holdninger og stemning i en borgerlig livsform, som nok har eksisteret både før og efter 1954, men som ved en række aktuelle træk er knyttet så stærkt til dette år, at den virker utænkelig til andre tider.

I skildringen af Familien Chevaliers liv har Malle tydeligt til hensigt at vise begyndelsen til enden for det borgerlige samfunds idealer, de første opløsningstendenser, den snigende usikkerhed om de vedtagne værdiers gyldighed. Klarest kommer dette til udtryk i modsætningen mellem faderen og hans tre sønner. Det er her ikke så meget den altid eksisterende konflikt, der interesserer, som det er generationskløften udvidet af begyndende ideologiske modsætninger. Det første, spæde ungdomsoprør. Malle har en fornemmelse af, at det var her det hele begyndte. Efterretningerne om Dien-Bien-Phus fald og planerne om kolonirigets afvikling modtages af faderen – som af de fleste af filmens voksne – med sorg og harme. Det er generationers forestillinger om nationens storhed, der her smuldrer, det ideologiske grundlag er i skred og man klynger sig til håbet om en stærk mand, en de Gaulle, der kan dæmme op for denne udvikling. Men sønnerne – især de to ældste – er hamrende ligeglade med de gamle værdier. De driver voldsomt gæk med dem, koketterer med marxistiske fraser og er i gang med deres eget lille ungdomsoprør, der – uartikuleret som det var dengang – finder udtryk i jazzmusik, abegilder og hasarderet kørsel i fars vogn.

Opløsning præger også forældrenes ægteskab. Ved middagsbordet er det garant for en solid tryghed, facaden er i orden. Men uden for måltiderne plejer ægtefællerne andre interesser, hver for sig og i det skjulte.

Men tidsbillede og miljøbeskrivelse er kun rammen om filmens egentlige historie: Den yngste søns, den 15 årige Laurents vej gennem puberteten. Man ser ham i en række klassiske pubertets-situationer: han onanerer, får sit første kys, håndspålægges af en børnevenlig pater osv. Men det centrale i Laurents udvikling er hans forhold til sin mor.

Som måske alle ved, handler »Uroligt hjerte« om en dreng, der går i seng med sin mor, og det er jo spændende. Men Malle har hermed ikke villet skildre et bizart særtilfælde, han har blot drevet det normale ud i sin yderste konsekvens. Filmen demonstrerer det forhold, at man bliver voksen ved at komme over, fortolke, bindingerne til sin barndom, sin mor. Og da Laurents bindinger til sin mor er stærkere end normalt, forløber hans frigørelse derfor mere drastisk. Han går i seng med hende. Én gang. Da dette sker, kulminerer hans barneseksualitet samtidig med at han gør sig fri af den.

Dette er meget smukt angivet i filmens komposition. Laurent har faktisk været i seng med en pige før. På et bordel. Men umiddelbart før det afgørende øjeblik, var hans døddrukne brødre trængt ind i værelset og havde hevet ham væk fra pigen. Hermed sagt at Laurent ikke skal miste sin uskyld ved en tilfældig luder, men der hvor han er stærkest bundet, ved sin mor. Og efter at han har været sammen med moderen, ser man ham allerede næste morgen vågne i sengen sammen med en jævnaldrende pige. Han er blevet voksen.

Malle har gjort meget for at få dette morsøn forhold gjort til et realistisk, troværdigt forløb. Den lidt pylrende omsorg, moderen viser Laurent i begyndelsen, slår over i en kammeratlig fortrolighed, da han på et tidspunkt bliver syg, og da de senere sammen tager til et kursted, begynder Laurent at se på sin mor med de nye omgivelsers øjne: som en smuk og attraktiv kvinde. Der er lagt op til den centrale scene.

Så langt så godt. Ikke et ondt ord om den film.

Og alligevel er der noget der er helt galt.

Det er ikke enhver beskåret at have et sådant forhold til sin mor som Laurent, og ikke alle kommer så smertefrit over det som han. Også hans andre erotiske oplevelser – nogle af dem er sådan, at de nok kunne sætte ar i mindre robuste sjæle – redder han sig ud af, enten med en flot replik eller ved en afværgende handling. Han kommer i det hele taget igennem pubertetens erotiske skærsild med en lethed, og med en sundhed i behold, der er mildest talt foruroligende. Det kejtede, pinlige, skræmmende ved disse års oplevelser har Malle ikke husket. Eller også husker han det altfor godt, men har valgt at skildre tingene, ikke som de var, men som de burde have været. Han har ikke villet skrive psykiatrisk journal over den 15-åriges erfaringer, det ville heller ikke have været særlig morsomt. Men i sin forglemmelse af alt det pinlige og problematiske lader han i stedet Laurent fremtræde som ren folkekomediefigur, besnærende i sin evne til at håndtere de umuligste situationer, men fjern fra den virkelighed Malle ellers også gør sig umage for at beskrive.

Som erotisk superhelt ligner Laurent Ole Søltoft i Soya-filmatiseringen »Sytten«. Uden kvalitetssammenligning i øvrigt. Og som sådan opfattes han utvivlsomt af publikum. Han rummer oplagte muligheder for identi-